

Zapomenutá díla Jana Kryštofa Lišky. Restaurátorský průzkum uměleckých děl z Čech a Slezska

Forgotten Artworks by Johann Christoph Lischka. The Conservator's Examination of the Baroque Paintings

Emilia Klóda

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Wrocławski

Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung, Marburg



Klíčová slova

barokní malířství | restaurátorský průzkum | Slezsko | Čechy | dějiny umění

Key words

Baroque painting | technical art history | Silesia | Bohemia | history of art

Abstrakt

Příspěvek je výsledkem vědecké spolupráce historiků umění a restaurátorů z Polska a České republiky. Během mezinárodního projektu byl proveden restaurátorský a chemicko-technologický průzkum obrazů, které jsou nově připisány Janu Kryštofu Liškovi nebo jsou považovány za pozdější kopie Liškových originálů. Cílem výzkumu bylo určení autorství, analýza techniky malby autora a srovnání historické technologie malby obrazů z Čech, Moravy a Slezska.

Sedm malířských děl bylo podrobeno neinvazivnímu a materiálovému průzkumu v Praze a Krakově. V Polsku byl proveden průzkum pigmentů metodou elektromagnetické spektroskopie a v České republice stratigrafická analýza vrstev malby metodou optické mikroskopie. Vyhodnocení dosažených výsledků otevřelo novou perspektivu vědeckého náhledu na tvorbu Jana Kryštofa Lišky.

Abstract

The article is a result of the cooperation between art historians and restorers from Poland and the Czech Republic. The international project enabled the conservators' examination of the paintings that were ascribed to Johann Christoph Lischka or described as destroyed copies of his original works. The main research objective was to verify the authorship, analyze the painter's technique and compare the technique in Silesia and Bohemia.

Seven paintings were examined in the laboratories in Prague and Krakow. The non-invasive methods included the photography in scattered light and raking light together with infrared, UV fluorescence and X-ray. It was enriched by X-ray fluorescence spectroscopy in Poland and microphotographs of cross sections in the Czech Republic. The comparative analysis opened a new research perspective on the Lischka's *oeuvre*.

Představovat Jana Kryštofa Lišku české vědecké komunitě zajisté není potřeba. Jak historikové, tak restaurátoři, kteří se zajímají o barokní malbu, jeho jméno a věhlas znají. Tento malíř je již dlouho častým objektem bádání, avšak stále existuje mnoho nezodpovězených otázek ohledně jeho biografie a sporných určení v jeho oeuvre. Liškův život a dílo jsem analyzovala během uplynulých pěti let a můj výzkum vyústil v dizertační práci napsanou a přijatou na univerzitě ve Vratislavi.^[1] Souběžně jsem iniciovala mezinárodní projekt *Zapomenutá díla Jana Kryštofa Lišky. Restaurátorský průzkum barokních malířských děl*. Výsledky tohoto průzkumu nejsou v mé dizertační práci zahrnuty, ale ráda bych je prezentovala nyní v tomto článku.^[2]

Jan Kryštof Liška se narodil kolem roku 1650 ve Vratislavi nebo v Lubuši. Jeho otec, sekretář opatsví cisterciáků, zemřel na vrcholu své kariéry (5. října 1658) a jeho matka se pak podruhé vdala. Nevlastním Liškovým otcem a zároveň jeho učitelem se stal slezský mistr Michael Leopold Willmann. Po vyučení ve Willmannově dílně malíř studoval několik let v Itálii (1671–1677). Od roku 1689 pracoval v Čechách, hlavně pro katolické hodnostáře a katolické řády. V roce 1693 působil jako dvorní malíř pražského arcibiskupa Jana Bedřicha z Valdštejna, což potvrzuje, jak vysoce byla jeho práce ceněna. Liška také realizoval nejvýznamnější zakázky pro cisterciáky z Plas a Oseka. Je pravděpodobné, že v kláštřech bydlel, měl zde dílny a snad i malou malířskou akademii. Po Willmannově smrti se malíř vrátil do Slezska a převzal práce v lubušské dílně. Jeho poslední práce vznikly pro cisterciáky ze Slezska (Henryków, Kamieniec Ząbkowicki). Liška zemřel 26. srpna 1712 v Lubuši.

Technologický a historický průzkum byl díky mezinárodní spolupráci prováděn na sedmi malbách připisovaných Janu Kryštofu Liškovi v Čechách a ve Slezsku. Výzkum byl veden Denisou Cirmaciovou z Prahy a Marcinem Cibou z Krakova.^[3] Původní obrazová dokumentace kombinovala snímky v rozptýleném denním světle a smínky v razantním bočním nasvícení spolu s infračervenou reflektografií, ultrafialovou luminiscencí a rentgenografií. To vše bylo doplněno fluorescenční spektroskopii (provedenou v Polsku) a studiem příčných řezů odebraných vzorků (provedeno v České republice). Přestože důležitost tradič-

ních metod umělecko-historického výzkumu by se jistě neměla podceňovat, zvláště když byl pomocí těchto metod proveden prvotní výběr uměleckých děl, aktuální studie je zaměřena především na technologický průzkum.

Malby vybrané pro výzkum pocházejí z různých období Liškova života a většina z nich byla zapomenuta nebo byl jejich význam snížen tím, že byly označeny za kopie originálů. Jsou tato malířská díla skutečně jen kopiemi? Nachází se pod tlustou vrstvou pozdějších zásahů autentické Liškovo dílo? A pokud se jedná o originály, bude možné je zrenovovat? Proměňovaly se umělcovy malířské techniky a pigmenty, které užíval, v různých časových obdobích? Existuje signifikantní rozdíl mezi díly, která vytvořil Liška, a těmi, jejichž autorem je jeho nevlastní otec Willmann? Hlavním cílem, který si autorka tohoto článku klade, je odpovědět na tyto otázky.

Dějiny technologického a umělecko-historického výzkumu Liškových děl

Restaurátorský výzkum Liškových děl v České republice započal spolu s jejich restaurováním během druhé poloviny 20. století. Musí být rovněž připomenuto, že tehdy ve Slezsku žádný srovnatelný výzkum Liškových děl neexistoval. K restaurování mnoha Liškových obrazů v Čechách v 60. a 70. letech došlo důsledkem silné propagace barokního umění v regionu, v němž hrál Liška důležitou roli. Jeho díla byla představována na mnoha výstavách v České republice i v zahraničí a na to také musela být řádně připravena. Skupina vystavovaných obrazů je přitom na rozdíl od Liškových dalších děl překvapivě homogenní. Je rovněž považována za nejrepresentativnější z Liškovy tvorby. Též je možné předpokládat, že v plátnech restaurovaných v 60. a 70. letech 20. století restaurátoři zanechali něco ze své subjektivní vize Liškova „italského“ stylu, který propagovali Jaromír Neumann a Pavel Preiss.^[4]

Nicméně české restaurátorské práce byly založeny na přímém technologickém výzkumu. V 60. letech 20. století Alena a Vlastimil Bergerovi prozkoumali, zdokumentovali, zakonzervovali a zrestaurovali Liškovy malby z Mnichova Hradiště, Oseku a Prahy. Na základě výsledků rentgenografických snímků a studia příčných řezů vzorků popsali Liškovu malířskou techniku



1. Johann Christoph Lischka, *Svatý Josef*, 1699, olej, plátno, 191,5 × 117 cm, kostel Nanebevzetí panny Marie, Planá nade Mží. Foto Emilia Kloda. © Plzeňská diecéze.

jako protikladnou k částem pokrytým pastózními nánosy barvy a částem, kde se nacházela jen červená podkladová vrstva a jedna nebo dvě tenké vrstvy barvy, které byly aplikovány volnými tahy štětce a vytvářely kompozici.^[5] Badatelé často zdůrazňují význam Liškovy podmalby olovnatou bělobou,^[6] stejně jako skutečnost, že bílý pigment se jen velmi zřídka nacházel ve svrchní vrstvě Liškových maleb.^[7] Restaurátoři vesměs popisují jasně viditelné rozsáhlé *pentimenti* v podmalbě: zvláště u monumentálních maleb na vysokých oltářích klášterních kostelů v Oseku a Praze.^[8]

Křídlová podkladová vrstva a bolusový červený pigment byly nalezeny ve všech zkoumaných obrazech. Roku 1987 zaznamenala Věra Frömllová značné množství oleje v podkladové vrstvě *Vidění svatého Bernarda* v obrazové galerii v Kroměříži. Podle ní to mohlo způsobit rychlejší degradaci malby, protože vrstvy barvy se od sebe oddělovaly. Jiní restaurátoři rovněž souhlasili s tvrzením, že mastná podkladová vrstva byla pravděpodobně příčinou špatného stavu minulých restaurátorských zásahů na Liškových dílech.^[9] V roce 2016 analyzoval a restauroval Peter Stirber druhou malbu z kroměřížské obrazárny, *Vidění svatého Štěpána*. Restaurátorský průzkum zahrnoval fotogragickou dokumentaci: rentgenografií, IR reflektografií a UV snímky. Výsledky jsou shodné s popisem Aleny a Vlastimila Bergerových, Věry Frömllové a se zkušenostmi dalších restaurátorů. Lapidární podmalba olovnatou bělobou na silné bolusové podkladové vrstvě určuje kompozici a tvar postav. Důležité je poznamenat, že stav vrstev malby byl popsán jako alarmující. Silná přemalba zakrývala rozsáhlé části původní malby. Mnoho oprav se týkalo i plátěné podložky. Navíc dubláž plátna způsobila rozsáhlé deformace vrstev malby v oblasti švů.^[10]

Je to jen jeden z mnoha příkladů velice špatného stavu Liškových děl. Některá z nich vypadají, jako by byla nahrazena pozdějšími kopiemi. Je tento předpoklad správný? V některých případech neprofesionální restaurování a robustní retuše učinily rozlišení autentické malby od kopie téměř nemožným. Nicméně tak fascinující umělecká díla nemohou být jednoduše označena za kopie nebo za plátna poškozená pozdějšími neprofesionálními druhotnými zásahy. Pod svrchní vrstvou mnoha obrazů je možné vidět stopy původní malby a specifickou práci štětce, tak charakteristickou pro slezského malíře.

Další důležitou otázkou je, zda lze odkrýt původní autorskou kompozici. Odpověď může poskytnout Liškovo dílo *Noli me tangere* z cisterciáckého kláštera v Plasích. Malba byla vytvořena roku 1692 pro královskou kapli plaského opatství. Tak je to zaznamenáno v *Lapis sepulchralis*, popisu kláštera z roku 1744.^[11] Po mnoho let vědci tvrdili, že existující obraz je jen kopií nenávratně poškozeného originálu. Až roku 2010 Zdenka a Jan Reinerovi provedli restaurování obrazu. Sejmutím přemalby a druhotných vrstev se jim podařilo „objevit“ autentické dílo.^[12] Před restaurováním byl *Noli me tangere* jen nekoherentním palimpsestem různých malířských stylů. Jaromír Neumann jej popsal jako „zcela znehodnocený“.^[13] Nyní však může být s jistotou připsán slezskému autorovi a sloužit jako dokonalý příklad Liškova raného stylu, stejně jako kvalitně provedeného restaurování.

Noli me tangere může být srovnán se slezským *Viděním svatého Bernarda*, které se nachází v Kamenci (Kamieniec Żąbkowicki). Malba na postranním oltáři v kostele Nanebevzetí panny Marie byla často popisována jako chabá kopie Liškova díla. Během restaurování, kterého se ujali Danuta a Ryszard Wójtowiczovi, byly odstraněním přemalby odhaleny pozůstatky původních barevných vrstev, bohužel natolik poškozených, že výsledek restaurování se, podle mého mínění, nikterak nepodobá Liškovu malířskému stylu.

V České republice i v Polsku existují další díla, která jsou *Noli me tangere* a *Vidění svatého Bernarda* podobná. Spolupráce restaurátorů a technologů může být při dalším rozlišování Liškových originálních děl od kopií klíčová a mezinárodní výměna teoretických informací i praktických řešení navíc může jistě vylepšit i samotné metody restaurování.

Vybrané obrazy – stav výzkumu

Navzdory skutečnosti, že vybrat obrazy pro výzkum byl z mnoha důvodů komplikovaný proces, se konečná volba zdá být optimální i zajímavá. V chronologickém pořadí zde představím sedm maleb, jejichž stručný popis snad čtenáře uvede do problematiky technologické analýzy diskutované v další části článku.

Obraz *Svatý Josef* (**obr. 1**) se nachází na postranním oltáři kostela Nanebevzetí panny Marie v Plané nad Mží, avšak původně zdobil



2. Johann Christoph Lischka, *Svatá Marie Egyptská*, cca. 1700, olej, plátno, 56 × 34,5 cm, depozitář Plzeňské diecéze římskokatolické církve, rentgenový snímek. Foto Denisa Cirmaciova. © Plzeňská diecéze.



© Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou

3. Johann Christoph Lischka, *Oplakávání*, cca. 1706, olej, deska, 250 × 130 cm, kostel sv. Martina, Tursko. Foto Denisa Cirmaciová. © Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou.

oltář farního kostela Svatého Václava v komplexu cisterciáckého kláštera v Plasích. Cisterciácký opat Andreas Troyer se rozhodl nechat středověký kostel přestavět v barokním stylu (1690–1691). Jeho nástupce Eugen Tyttl (1699–1738) doplnil oba postranní oltáře obrazy *Svatého Josefa* a *Svatého Jana Nepomuckého*.^[14] Ačkoliv je v *Lapis sepulchralis* obraz *Svatý Josef* připisán Jakubovi Antonínu Pinkovi,^[15] jeho nejpravděpodobnějším autorem je Liška. Erby a datum 1699 zobrazené ve spodní části díla jednoznačně hovoří ve prospěch tohoto tvrzení. Badatelé se rovněž shodují na tom, že Pink začal v Čechách pracovat až kolem roku 1708, a tudíž nemohl malovat pro klášter v Plasích už v 17. století.^[16] Navíc na některých částech obrazu se malířský styl velmi podobá stylu Liškových nejlepších prací. Nej-

zajímavějším fragmentem tohoto uměleckého díla je postava cheruba v dolním pravém rohu. Dokonalé zobrazení kyprého těla anděla a zároveň křehká krása květiny, kterou drží v ruce, vypadá, jako by pocházela z jiného světa, než hrubé, nepůvabné tahy štětcem, které se nacházejí ve středové části plátna. A proto by se tedy mělo nahlížet na *Svatého Josefa* z Plas jako na zapomenuté, neprofesionálně zrestaurované dílo slezského malíře.

Obraz *Svaté Marie Egyptské* (**obr. 2**) byl také vytvořen Liškou pro kostel cisterciáckého kláštera v Plasích kolem roku 1700.^[17] Jedná se o jednu z šesti maleb, které byly umístěny ve zpodobněních, v části kostela, jež byla otevřena laikům. Zpodobnění v severní chrámové lodi byla korunována vyobrazeními dvou ženských kajčnic:



© Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou

4. *Svatý Karel Boromejský*, 1. pol. 18. století, olej, plátno, 96 × 130 cm, poutní areál Chlum sv. Maří, snímek pořízený infračervenou reflektografií. Foto Denisa Cirmaciová. © Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou.

Maří Magdalény a Marie Egyptské. Můžeme se domnívat, že zpodobnění s figurami žen byla využívána členkami místní komunity. V porovnání s jinými Liškovými díly tyto obrazy dříve nepoutaly příliš pozornosti. Jaromír Neumann a Pavel Preiss je popsali jako nezdařilé kopie^[18] nebo umělecká díla zničená četným retušováním.^[19] Preiss tvrdil, že tyto malby mohou sloužit jako důkaz Liškovy spolupráce s Jakubem Antonínem Pinkem,^[20] ale tato domněnka se ukázala jako mylná – Pink s tímto slezským malířem nikdy nepracoval.^[21] Teorie o „kopiích z osmnáctého století“ byla podpořena existencí obrazu *Svatého Augustina*, který se dílu z Plas co do velikosti i kompozice podobá. *Svatý Augustin* je k vidění ve Strahovské obrazárně v Praze a často je uváděn jako nejlepší příklad Liškova italského stylu a dokonalé práce

štětcem.^[22] Oproti tomu *Svatý Augustin* z depositáře plzeňské diecéze římskokatolické církve se vyznačuje daleko horší kvalitou: v tomto případě je velmi pravděpodobné, že jde o kopii. Nicméně oněch šest pláten ze zpodobnění se navzájem liší stylem i technikou malby; je tedy poněkud troufalé předpokládat, že jde o kopie. Zejména vyobrazení ženských kajčnic nekoresponduje s ostatními. Základní formální posouzení vedlo k předpokladu, že obě díla jsou přemalovanými originály. *Svatá Marie Egyptská* byla vybrána jako vhodnější pro fyzikálně-chemickou analýzu, protože druhotné zásahy do malby se zdály být rozsáhlejší než v případě *Maří Magdalény*.

Další analyzované dílo zobrazuje *Oplakávání Krista* (**obr. 3**) a nachází se ve farním kostele Svatého Martina v Tursku u Prahy. Obec Tursko

a její kostel byly od 13. století pod správou rytířského řádu křižovníků s červenou hvězdou. Středověký kostel byl zničen roku 1637. Mezi lety 1700 a 1706 dal pražský klášter křižovníků vystavět kostel nový.^[23] Je pravděpodobné, že během těchto let Liška, který tehdy pracoval pro řád křižovníků, dostal zakázku toto dílo namalovat. V literatuře o něm nenajdeme téměř žádné zmínky. Václav Vilém Štěch jej označil za „zajímavou, avšak zničenou *Matku Boží*“.^[24] Rudolf Kuchynka zvažoval Liškovo autorství, ale jeho poznámky do *Slovníku umělců* nebyly nikdy publikovány.^[25] Na protější zdi v kostele visí obraz *Vzkříšení Lazarovo*, jež se s *Oplakáváním* velikostně shoduje a ikonograficky je doplňuje. Můžeme předpokládat, že Liška vytvořil obě umělecká díla na začátku 18. století.

Oproti tomu původ obrazu *Svatého Karla Boromejského* (**obr. 4**) zůstává neznámý. V druhé polovině 20. století byl obraz umístěn v Muzeu sakrálního umění v budově bývalého kláštera rytířského řádu křižovníků s červenou hvězdou v Chlumu Svaté Maří. Po restituci církevní majetku bylo muzeum uzavřeno, ale obraz v budovách kláštera zůstal.^[26] Roku 2013 popsal obraz Marek Pučálík a připsal jej Liškovi.^[27] Pokud byl *Svatý Karel Boromejský* původně vytvořen pro český rytířský řád, mohlo to být na zakázku představených pražského kláštera, kteří s umělcem často spolupracovali. Tato myšlenka je přitažlivá, avšak po znárodnění uměleckých sbírek po druhé světové válce se zdá být takřka nemožné vystopovat všechny přesuny jednotlivých uměleckých děl, včetně toho Liškova. Přesto však základní analýza stylu provedení *Svatého Karla Boromejského* vedla k předpokladu, že jde skutečně o dílo z Liškovy dílny.

Výběr slezských uměleckých děl byl stejně důležitý. První analyzovaná malba ze Slezska zobrazuje *Anděla* (**obr. 5**) a jde o jedno ze dvou pláten zavěšených na pilířích v západní části cisterciáckého klášterního kostela v Henrykově (Henryków). Ačkoliv neexistují žádné archivní texty, z nichž by bylo možné určit autora, většina badatelů se shoduje na tom, že obě plátna jsou „obrazy, které se ve Slezsku nejvíce podobají Liškovým“.^[28] Zobrazení andělů je identické s postavami, které se nacházejí na mnoha Liškových dílech v Česku, jako je *Jakobův sen* v prelaturě cisterciáckého kláštera v Plasích a oltářní malby v kostele rytířského řádu křižovníků s červenou hvězdou v Praze. Z tohoto důvodu Jaromír Neu-

mann usoudil, že obrazy v Henrykově musely být vytvořeny na začátku 18. století souběžně s freskovou výzdobou plaského kláštera.^[29] Nicméně jako pravděpodobnější se jeví, že je Liška namaloval mezi lety 1708 a 1712, když pracoval pro dílnu v Lubuši (Lubiąż). Mohlo se jednat o část větší zakázky od cisterciáckého opata Tobiasse Ackermanna (1702–1722),^[30] čemuž nasvědčuje formální analýza sochařského ornamentu, která řadí původ postranních oltářů a obrazových rámců do 18. století, a především skutečnost, že mezi jejich řezbářskou výzdobou můžeme najít kartuše s Ackermannovým monogramem.^[31]

Druhá slezská malba, *Oplakávání Krista* (**obr. 6**), zdobí hlavní oltář kostela Matky Boží Bolestné v Tymowé (Thiemendorf). Roku 1868 ji Augustin Knoblich přiřadil Willmannově dílně. Na začátku 20. století pak Hugo Cimbal připsal dílo Liškovi. Svoje tvrzení založil na nejmenované farní kronice z Tymowé. Ačkoliv obraz byl podchycen ve slezské uměleckohistorické literatuře, byl na celé století téměř zapomenut. Roku 2013 jej popsal ve své knize o Willmannově dílně Andrzej Kozieł. Souhlasil s Cimbalem a dílo datoval mezi roky 1708 a 1712. Zároveň poznamenal, že farní obec v Tymowé patřila pod cisterciácký klášter v Lubuši. Po Altranstadské smlouvě z roku 1707 připadl starý kostel v Tymowé protestantům. Zároveň cisterciácký opat Ludwig Bauch zadal stavbu nového kostela v obci pro místní katolíky. Kostel byl vysvěcen roku 1709. Je vysoce pravděpodobné, že Liškovy obrazy pro hlavní oltář nového kostela vznikly v tomto čase.

Poslední z analyzovaných děl *Nalezení svatého kříže* (**obr. 7**) bylo vytvořeno jako přípravná skica pro monumentální výzdobu oltáře v kolegiálním kostele svatého Kříže na Tumském ostrově ve Vratislavi.^[32] Nyní je skica je součástí bočního oltáře ve farním kostele svaté Anny ve Vidavě (Pracze Widawskie). Dílo bylo připsáno Liškovi Andrzejem Kozielem na základě stylisticko-komparativní analýzy roku 2002.^[33] Badatel zdůraznil souvislost mezi *kompozicemi modeletta* a Willmannovou prací pro kostel rytířského řádu křižovníků s červenou hvězdou v Praze.^[34] Jak již bylo řečeno výše, autorství vybraných slezských maleb (*Oplakávání Krista*, *Nalezení svatého kříže*, *Anděl*) je téměř nepochybné. Všechny byly vytvořeny po roce 1708, když Liška vedl dílnu svého nevlastního otce v Lubuši. Při analýze stylu a způsobu malby je badatelé definitivně



5. Johann Christoph Lischka, *Anděl*, 1708/1712, olej, plátno, 233 × 118 cm, kostel Nanebevzetí panny Marie, Henryków, rentgenový snímek. Foto Marcin Ciba.

přisoudili umělci. Mohou tak sloužit jako základ pro výzkum a srovnání s ostatními uměleckými díly. Liškovo autorství u čtyř zkoumaných maleb z Čech je problematičtější. *Svatý Josef* a *Svatá Marie Egypťská* byly vytvořeny v posledním desetiletí 17. století pro cisterciácký klášter v Plasích, ale jejich původní lokace se změnila. Obě díla byla popsána jako kopie původních maleb. *Svatý Karel Boromejský* v Chlumu Svaté Maří a *Oplakávání Krista* v Tursku byly namalovány na počátku 18. století pro rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou. Nově byly sice Liškovi připsány,^[35] ale jelikož to nelze doložit žádnými archivními dokumenty, musí být tato domněnka ještě dostatečně prokázána.

Výsledky technologického průzkumu

Restaurátorský a chemicko-technologický průzkum umožnil provést na vybraných dílech srovnávací analýzu malířské techniky. Výsledky jsem se rozhodla představit v tomto článku formou syntetického popisu jednotlivých částí obrazů a obrazové skladby, jako jsou různé druhy podložek, podkladů, vrstev malby a pigmentů.

Především je nutné mít na paměti, že většina vybraných obrazů je namalována na plátně. V nejvíce případech se jedná o silnou a hustou tkaninu (Tymowa, Plasy, Planá). U *Anděla* a *Objevení svatého Kříže* je lněné plátno tenké a jemně tkané. *Svatý Karel Boromejský* je zajímavým případem: malba byla rozšířena přidáním pruhů plátna, od 10 do 20 cm širokých, a to na všech čtyřech stranách původního formátu. Tato změna velikosti se udála v 19. století. Přidané plátno vykazuje jinou hustotu než původní a nové vrstvy malby se odlišují od originálních. Použitým podkladovým materiálem se ze skupiny analyzovaných děl vymyká *Oplakávání Krista* z Turska, provedené na dřevěné podložce, sestavené z pěti horizontálních částí o tloušťce 2 cm.^[36]

Dalším klíčovým bodem je, že téměř všechny obrazy mají červenou nebo hnědočervenou heterogenní bolusovou podkladovou vrstvu. Například u *Svatého Josefa* sestává z oleje, bolusové hlinky, jemných křemenných zrn a uhlové černi a je srovnatelná s podkladovou vrstvou u *Svaté Marie Egypťské*. Pouze podkladová vrstva užitá u *Svatého Karla Boromejského* se zdá být výrazně odlišná. Bolusový podklad se zde skládá z cina-baritu (rumělky), země zelené, olovnaté běloby, uhlové černé a plavené křídly (**obr. 7**). Navíc má dvě vrstvy; spodní je silnější a méně heterogenní. Jde o první rozdíl mezi *Svatým Karlem Boromejským* a ostatními obrazy. Ještě se ovšem v této souvislosti zmiňme o obrazu z Turska. Studium příčného řezu odebraného vzorku prokázalo, že obrazu *Oplakávání Krista* schází podkladová vrstva. To je důsledkem odlišné techniky malby, která byla užitá kvůli dřevěné podložce.

Jak RTG, tak analýza pigmentů prokázaly na všech zkoumaných obrazech přítomnost podmalby se značným množstvím olovnaté běloby. Je na místě poznamenat, že nepřítomnost černé podkresby a způsob práce štětcem v podmalbě naznačuje, že malíř pracoval především *alla prima* a k podmalbě přistupoval jako k nějakému druhu kompoziční skicy.^[37] Dvě z vybraných maleb se



6. Johann Christoph Lischka, *Oplakávání*, 1708/1712, olej, plátno, kostel Matky Boží Bolestné, Tymowa, snímek pořízený infračervenou reflektografií. Foto Marcin Ciba.

liší od všech ostatních. Na RTG snímku *Objevení svatého kříže* můžeme v podmalbě vidět volnější, až skicovitý rukopis. Rovněž se zde nenachází žádné preciznější vykreslení lidských postav olovnatou bělobou. To může být snadno vysvětleno kontextem původní malby: jednalo se o přípravnou skicu, ne o finální verzi uměleckého díla. U *Svatého Karla Boromejského* je situace složitější. Tahy štětcem viditelné v RTG snímcích vykazují odlišný charakter. Podmalba olovnatou bělobou navíc v okrajových částech, například pod zobrazením kříže a hlav andělů, zcela chybí. Jelikož ve všech analyzovaných dílech byla olovnatá běloba v podmalbě viditelná na celém povrchu, mohla by její absence v tomto případě posloužit jako další argument proti Liškovu autorství.

RTG snímky navíc ukázaly umělcovo pentimento ve dvou vybraných malbách. Ve *Svaté Marii Egyptské* můžeme vidět malé změny v obličejích, pozadí a lokti postavy. U *Oplakávání Kristova* v Tymowé byla kompozice ztlačena. Hlava Liškou namalované Marie je v jiné pozici. Je umístěna výše v oblasti středové osy kompozice, jako by se jednalo o vrchol pomyslného trojúhelníku vytvořeného zobrazenými postavami. To lze považovat za další argument pro tvrzení, že podmalba olovnatou bělobou sloužila jako přípravná malba a že konečná kompozice byla vytvořena až ve svrchní vrstvě malby.

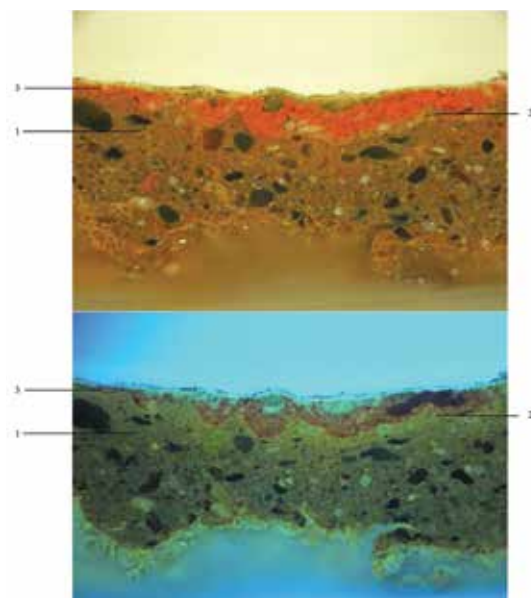
Stěžejní částí projektu byla analýza pigmentů. Ze stratigrafie vzorků slezských maleb lze vyvodit, že mezi malířovy pigmenty patřila olovnatá běloba, rumělka, umbra (tmavá siena) a různé druhy okru. U *Anděla* najdeme stopy malachitové zelené a pravděpodobně azuritu. V Tymowé malíř užil červený oxid železa a kostní čern. V obraze *Objevení svatého Kříže* můžeme nalézt stopy pruské modři.^[38] Může se jednat o součást pozdější úpravy, avšak není vyloučené ani to, že Liška s pigmentem nově objeveným na počátku 18. století experimentoval. Všechny tři slezské malby nesou stopy moderních pigmentů, jako je síran barnatý, barytová běloba, zinková běloba, titanová běloba a chromová žlut. Znamená to, že obrazy byly v minulosti restaurovány, ale opravy byly učiněny přímo na originální vrstvy malby, a jsou proto jen těžko zjištělné UV zářením, kterým bylo prokázáno jen několik málo dalších druhotných zásahů. Tento objev vrhl stín pochybnosti na bezvadný stav slezských děl. Samozřejmě, *Objevení svatého Kříže* bylo zrestaurováno ve 30. letech 20. století.^[39] Na první pohled se



7. Johann Christoph Lischka, *Nalezení svatého kříže*, 1708/1712, olej, plátno, 130 × 71 cm, kostel sv. Anny, Praceze Widawskie, UV snímek. Foto Marcin Ciba.

druhotné zásahy zdají být minimální. RTG snímky prokázaly pouze malé množství oprav, koncentrovaných navíc spíše na okraje malby, a nepůvodní lakovou vrstvu. Materiálový průzkum nicméně potvrdil častý výskyt novodobých pigmentů, a tím i velkou míru druhotných úprav. Můžeme se domnívat, že stav dalších děl bude podobný.

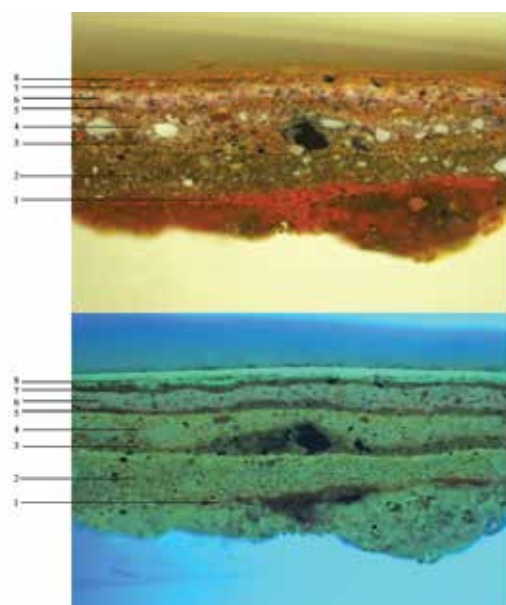
Přesná analýza vrstev byla provedena pouze na českých obrazech. U *Svaté Marie Egyptské* stratigrafie příčných řezů potvrdila existenci druhotné lokální přemalby a druhotného laku na originálních vrstvách malby. Navíc byla prokázána přítomnost pěti až osmi malířských vrstev, což je pro Liškovu techniku velmi neobvyklé.



8. Svatý Karel Boromejský, 1. pol. 18. století, olej, plátno, 96 × 130 cm, poutní areál Chlum sv. Maří, stratigrafie příčných řezů, vzorek č. 1. Foto Lenka Zamrazilová.

Vzorek č. 1: fotografie v bočním světle; fotografie v UV odraženém světle
Místo odběru: červený plášť

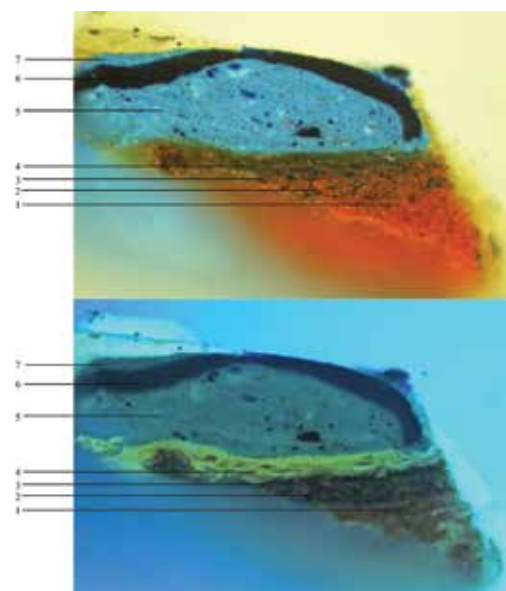
- vrstva č. 1 vrstva heterogenního okrového bolusu, vystavěného ve dvou vrstvách (pozn.: vrchní vrstva je méně heterogenní), pojeného olejem, pigmentovaného olovnatou bělobou, železitými hlinkami, zemí zelenou (znatelné glaukonity), plavenou křídou, uhlovou černí a malým množstvím rumělkou, na povrchu nejsou znatelné povrchové nečistoty (pozn. na spodní straně znatelné napadení plísněmi)
- vrstva č. 2 bělavá vrstva, pojená olejem, pigmentovaná olovnatou bělobou, malým množstvím rumělkou, uhlovou černí, plavené křídou a železitých hlinek, na povrchu nejsou znatelné povrchové nečistoty
- vrstva č. 3 červená vrstva, pojená olejem, pigmentovaná rumělkou, olovnatou bělobou a malým množstvím plavené křídou, na povrchu fragmentární laková vrstva spolu s povrchovými nečistotami a druhotný povrchový lak také spolu s nečistotami



9. Johann Christoph Lischka, Svatá Marie Egypťská, cca. 1700, olej, plátno, 56 × 34,5 cm, depozitář Plzeňské diecéze římskokatolické církve, stratigrafie příčných řezů, vzorek č. 3. Foto Lenka Zamrazilová.

Vzorek č. 3: fotografie v bočním světle; fotografie v UV odraženém světle
Místo odběru: vlasy sv. Máří Magdaleny Egypťské

- vrstva č. 1 červený bolus, plněný železitými hlinkami, malým množstvím uhlové černě a velmi jemných křemenných zrn, na povrchu nejsou znatelné povrchové nečistoty (pozn.: na spodní straně vrstvy je zřetelně viditelné napadení plísněmi)
- vrstva č. 2 šedavá vrstva, pojená olejem, pigmentovaná olovnatou bělobou, smaltem, uhlovou černí a malým množstvím železitých hlinek a plavené křídou, na povrchu vrstvy znatelná tenká vrstva izolace bez znatelných povrchových nečistot
- vrstva č. 3 okrová vrstva, pojená olejem, pigmentovaná olovnatou bělobou, rumělkou, uhlovou černí a železitými hlinkami, na povrchu nejsou znatelné povrchové nečistoty
- vrstva č. 4 růžová olej pojená vrstva, pigmentovaná olovnatou bělobou, červeným organickým barvivem, rumělkou, révou černí a malým množstvím smaltu, na povrchu nejsou znatelné povrchové nečistoty
- vrstva č. 5 okrová vrstva, pojená olejem, pigmentovaná olovnatou bělobou, rumělkou, uhlovou černí a železitými hlinkami, na povrchu nejsou znatelné povrchové nečistoty
- vrstva č. 6 fialová vrstva, pojená olejem, pigmentovaná olovnatou bělobou, červeným organickým barvivem, rumělkou, révou černí a malým množstvím smaltu, na povrchu nejsou znatelné povrchové nečistoty
- vrstva č. 7 okrová vrstva, pojená olejem, pigmentovaná olovnatou bělobou, železitými hlinkami, rumělkou a uhlovou černí, na povrchu fragmentární laková vrstva
- vrstva č. 8 tenká vrstva přemalby, pigmentované železitou červení, na povrchu vrstva silná laková vrstva spolu s povrchovými nečistotami



10. Johann Christoph Lischka, Svatý Josef, 1699, olej, plátno, 191,5 × 117 cm, kostel Nanebevzetí panny Marie, Planá nade Mží, stratigrafie příčných řezů, vzorek č. 1. Foto Lenka Zamrazilová.

Vzorek č. 1: fotografie v bočním světle; fotografie v UV odraženém světle
Místo odběru: erb – modrá

- vrstva č. 1 vrstva červeného bolusu, plněného železitými hlinkami, malým množstvím uhlové černě a jemnými křemennými zrn, na povrchu nejsou znatelné povrchové nečistoty
- vrstva č. 2 červeno-černá vrstva, pojená olejem, pigmentovaná olovnatou bělobou, železitou hlinkou, rumělkou a uhlovou černí, povrch bez znatelných nečistot
- vrstva č. 3 černo-červená vrstva, pojená olejem, pigmentovaná olovnatou bělobou, železitou hlinkou, rumělkou a uhlovou černí, na povrchu vrstva zdegradovaného povrchového laku a vrstva druhotného laku
- vrstva č. 4 tenká vrstva červené přemalby, obsahující olovnatou bělobou, rumělkou a černí, na povrchu laková vrstva spolu s nečistotami
- vrstva č. 5 modrá pastózní vrstva, pojená olejem, pigmentovaná olovnatou bělobou, indigem a malým množstvím rumělkou, na povrchu nejsou znatelné povrchové nečistoty
- vrstva č. 6 modrá lazura, pigmentovaná indigem, na povrchu nejsou znatelné povrchové nečistoty
- vrstva č. 7 fragmentární modrá pastózní vrstva, pojená olejem, pigmentovaná olovnatou bělobou, indigem a malým množstvím rumělkou, na povrchu silná laková vrstva spolu s výraznými povrchovými nečistotami a vrstva druhotného povrchového laku

Je zde také tenká olejová šedá imprimitura překrytá tenkou vrstvou izolace (pravděpodobně oleje nebo laku). Druhá, bílo-šedá vrstva, viditelná při studiu příčného řezu odebraného vzorku, by mohla být interpretována jako podmalba s převahou olovnaté běloby. Zajímavé je, že se ve vzorcích našlo až pět svrchních vrstev podkladu. Umělec pracoval s dobovými pigmenty – olovnatou bělobou, smaltem, uhlovou černí, révou černí, červeným organickým barvivem, rumělkou a plavenou křídou.^[40] Existuje pro mnohočetnost vrstev nějaké vysvětlení? Jeden nález ve vzorku č. 3 (**obr. 9**) může být považován za stopu *pentimenti*: malíř na pozadí postavy vrstvil jednu tenkou vrstvu na druhou: okrovou, růžovou, opět okrovou, fialovou a znovu okrovou. Mariiny šaty (viditelné v podmalbě) byly transformovány ve vlasy světlé.

U *Svatého Josefa* byly vzorky pro mikroskopickou analýzu odebrány z pláště světce a šatů cheruba v dolním pravém rohu. Na obraze byly nalezeny dvě původní vrstvy malby s převážujícími červenými a černými pigmenty: cinabarem (rumělkou), uhlovou černí, železitou hlinkou a olovnatou bělobou. Mikrofotografie vzorků odhalily, že zobrazení erbu bylo do kompozice přidáno později, anebo přinejmenším „obnoveno“ několik let po vytvoření díla. Vzorek č. 1 (**obr. 10**) napovídá, že tato malba byla upravována nejméně dvakrát: jsou zde tři vrstvy laku se známkami nečistoty, která je patrná při studiu příčného řezu odebraného vzorku. Vícečetné vrstvy přemalby sestávají z olovnaté běloby, rumělkou, indiga, uhlové černě, realgaru, země zelené a železité hlinky. Všechny prokázané pigmenty a barviva řadíme mezi běžné dobové materiály 18. století. Nejsou zde žádné stopy po moderních syntetických pigmentech. Je tedy možné vyvodit, že druhotné zásahy na malbě byly provedeny krátce po jejím vytvoření. *Svatý Josef* může být i přes neautentičnost zobrazení erbu považován za Liškovo dílo, jež bylo přemalováno v první polovině 18. století (je možné, že A. Pinkem).

Špatný stav pláten, stejně jako nesporná historická hodnota oprav otevírají otázku možných a příhodných metod konzervace a restaurování. Nevratné poškození přemalby z 18. století může být totiž považováno za ztrátu důležité části historického předmětu.

Stratigrafie příčných řezů u *Svatého Karla Boromejského* potvrdila, že se na malbě nenachází žádná přemalba. Zjištěné pigmenty a barviva se

běžně mohly vyskytovat na Liškově paletě: olovnatá běloba, rumělka, okr, uhlová černí, červený organický lak (**obr. 8**). Ovšem jak již bylo řečeno, podklad malby je zcela odlišný od ostatních zkoumaných děl. Proto by tato malba měla být vyloučena z Liškova díla. Mohla být vytvořena umělcovým následovníkem na začátku 18. století.

Případová studie: Oplakávání Krista z Turska

Jak je popsáno výše, dřevěná deska z Turska je nejodlišnějším dílem celé skupiny. Analýza příčných řezů vzorků ukázala, že postrádá podkladovou vrstvu. Liška zde aplikoval pouze jeden či dva tenké nátěry přímo na dřevěnou podložku. Jako pigmenty použil indigo, rumělkou, červené organické barvivo, realgar, olovnatou bělobu a uhlovou černí. Plavená křída zde slouží jako tmel. Narozdíl od dalších zkoumaných děl v horních partiích malby výrazně převažuje olovnatá běloba. Pod nepůvodním lakem jsou patrné stopy starší lakové vrstvy.

IRR snímky spolu s analýzou samotného díla odhalily, že horní deska není původní. Struktura dřeva i malířská technika jsou zcela nekompatibilní se zbytkem obrazu. Zajímavé je, že hlava matky Boží byla z původní desky odřata a přidána k nové, což vysvětluje disharmonii mezi zobrazením hlav Marie a Jana viditelnou na RTG snímku. Horní deska (až na Mariinu hlavu) reaguje na IR paprsky odlišně. Je možné, že důvodem pro náhradu původní desky novou bylo její těžké poškození způsobené zatékáním vody.

Tato rozsáhlá úprava obrazu mohla být provedena roku 1877 společně s celkovou obnovou interiéru kostela. Známe dopis z roku 1874, který adresoval místní kněz křížovníkům s červenou hvězdou v Praze.^[41] Stěžoval si v něm na špatný stav kostela, uvedl, že kazatelna byla zcela v rozkladu a bylo nebezpečné ji vůbec používat. („Die Kanzel in der Turskoen Kirche ist morsch und kann vom Prediger nur mit Lebensgefahr betreten werden.“)^[42] Renovace se odehrála během jara a léta roku 1877. Byla při ní zhotovena nová kazatelna a všechny oltáře, kříže a kostelní prapory byly zrestaurovány a obnoveny. Mezi účty můžeme nalézt i informace o malbách. Zlatník a dekorátér Vendelín Šponar z Prahy dostal zapláceno 76 guldenů za pozlacení rámu obrazů na zdech a 10 guldenů za jejich zrestaurování a nalakování. („Za 8 obrazových rámců na zdě

56 f. / Za 2 větší obrazové rámce na zdě 20 f. / Za 10 obrazu správu a lakování 10 fl.“)[43] Tesař Václav Páter dostal zaplacený 3 guldeny za restaurování („Od správených 10ti obrazů 3 zl.“)[44] Můžeme předpokládat, že větší malby zmíněné dekorátorem jsou *Oplakávání Krista* a *Vzkříšení Lazara*.

Určité úpravy byly nicméně prováděny i v dalších letech. Roku 1922 obdržel neznámý český malíř za svou práci 250 korun českých; v té době byly obrazy pravděpodobně „renovovány“.[45] Nedostatek podrobných informací o restaurování obrazů ukazuje, jak málo byly tyto skutečnosti pro správce kostelů v 19. i 20. století důležité. Tato nedbalost může být jedním z důvodů, proč závěsný obraz *Vzkříšení Lazara* nenese žádnou podobnost s Liškovým způsobem malby. Předpokládá se, že původní obraz byl poničen do takové míry, že nebylo možné originální desku zachránit. Práce mohla být provedena stejným autorem, jenž „zrestauroval“ zobrazení mrtvého Krista. Je důležité poznamenat, že pokračující zkáza dřevěné podložky a vrstev malby mohla později vést ke kompletnímu zničení *Oplakávání Krista*.^[46]

Willmann versus Liška

Analýza Liškovy malířské techniky by nebyla kompletní bez pokusu porovnat jeho metodu s prací dílny Michaela Willmanna. V některých případech se díla obou umělců zdají být nerozlišitelná. Padesát jedna Liškových děl bylo kdysi přisouzeno Willmannovi, ačkoliv autorství třiceti z nich je stále sporné. Dvacet sedm Liškových prací je založeno na kompozicích jeho nevlastního otce. Osm obrazů je přímými kopiemi Willmannových návrhů. Je velmi časté, že tradiční metoda znalectví nebo kritické zkoumání literárních a archivních pramenů neposkytují odpověď na otázku, kdo je autorem díla. Vztah mezi studentem a jeho nevlastním otcem byl mnohostranný a komplikovaný. Technologické zkoumání tak může být tou nejpreciznější a neobjektivnější cestou, jak odlišit malířské techniky obou umělců. Jejich srovnávání bylo umožněno díky rozsáhlému bádání o Willmannově díle, které bylo provedeno v prvním desetiletí 21. století. Restaurování obrazů (kromě běžného restaurátorského průzkumu) zahrnovalo inovativní analýzy pigmentů, které se uskutečnily v Laboratoři výzkumu kulturního dědictví ve Vratislavi (Cultural Heritage Research Laboratory in Wrocław). Objev Willmannových

receptů na lak a chemický průzkum pigmentů malířovy palety vedly k uspořádání výstavy s názvem *Malby Michaela Willmanna pod lupou* v Regionálním muzeu v Javoru a vydání stejnojmenné knihy roku 2010, v níž autoři (historik umění Andrzej Kozieł, restaurátor Marcin Ciba a technoložka Barbara Łydzba-Kopczyńska) představili komplexní popis Willmannovy malířské techniky, jeho tvůrčího procesu a materiálové skladby obrazů.

Srovnání těchto výsledků s malířským způsobem Liškovým vedlo k zajímavým závěrům. Mnoho rysů malířské techniky bylo identických. Příprava plátna a podkladu se zdá být analogická, a to včetně částečného průsaku podkladové vrstvy z líce plátna na jeho rubovou stranu,^[47] což najdeme i na Liškově *Svaté Marii Egyptské*.^[48] Chemické složení podkladové vrstvy na plátně je v analyzovaných dílech velmi podobné; malíři užívali červenou podkladovou vrstvu sestávající z bolusové hlíny, křídla a emulze ze živočišného lepidla a oleje.^[49] Co je zajímavé, oba malíři podkladovou vrstvu pravděpodobně izolovali vrstvou laku.^[50] Obrazové vrstvy v malbách učitele i jeho žáka sestávají z pigmentů podobných těm, které byly populární mezi většinou barokních umělců v regionu.

Nicméně ve srovnávaných uměleckých dílech najdeme některé signifikantní rozdíly, které by mohly být vzaty v úvahu při budoucím určování autorství. Podkresba na bolusové podkladové vrstvě je všudypřítomná a ve Willmannových obrazech důležitá. Fyzikálně-chemická analýza prokázala, že podkresbu na svých dílech prováděl černou olejovou barvou.^[51] V obrazech připsaných Liškovi neexistuje, jak dokazuje IRR průzkum, žádná srovnatelná vrstva. To je první rozdíl mezi technikami obou umělců. Navíc RTG průzkum dokazuje, že vrstvy podmalby a jejich účel se u obou umělců velmi liší. Ve Willmannových dílech podmalba sloužila k objasnění existující kompozice a k definování jejích nejdůležitějších částí. V Liškových obrazech, zdá se, tvořila kompoziční výstavbu velmi volnými a širokými tahy štětce. Bez jakékoliv podkresby hrála u Lišky podmalba roli první skicy, což vysvětluje velké množství *pentimenti* nalezených v Liškových dílech, například v analyzovaných obrazech z Tymowé a Plas.

Mohly by tyto dva znaky sloužit jako klíč k určení autorství? Na základě předložených výsledků navrhl restaurátor Marcin Ciba změnit dosud přijímané autorství obrazu *Svatá Luitgarda*

v Národním muzeu ve Vratislavi.^[52] Tento obraz zdobil oltář Svaté Luitgardy, který byl původně umístěn v cisterciáckém klášterním kostele v Lubuši. V uměleckohistorické literatuře bylo toto dílo uváděno jako obraz z Willmannovy dílny, vytvořený kolem roku 1682. Nedávno jej Andrzej Kozieł přiřadil Michaelu Willmannovi mladšímu, synovi mistra. Badatel rovněž naznačil, že oltář spolu s blízkým mřížovím byl zhotoven kolem roku 1696.^[53] Ovšem restaurátorský průzkum provedený roku 2010 odhalil velké rozdíly mezi *Svatou Luitgardou* a ostatními mistrovými obrazy. Obraz Luitgardy postrádal podkresbu, podmalba se zdála být subtilnější a je zde *pentimento* – změna pozice Kristovy pravé paže. Můžeme si lehce všimnout podobnosti s analyzovanými Liškovými díly, takže je pravděpodobné, že nevlastní syn vytvořil dílo poté, co se navrátil z Itálie. Také výsledky fyzikálně-chemického průzkumu podpořily tezi, že *Svatá Luitgarda* nebyla namalována Willmannem starším. Podle Ciby se zdá být možným autorem díla Liška.^[54] Otázka rozdílů mezi technikami Willmannova vlastního syna a Lišky nicméně zůstává nezodpovězena, a to kvůli nedostatku komparativního materiálu, takže Willmann mladší musí být stále brán v úvahu jako možný tvůrce. Současná vědecká diskuze ukazuje důležitost a potřebnost dalšího technologického průzkumu. Pouze s celým spektrem komparativních materiálů budeme moci zformulovat spolehlivé závěry o autorství nebo o charakteristických rysech malířských technik jednotlivých umělců, na základě kterých můžeme autory rozlišovat.

Závěr

Prezentovaný článek obsahuje tradiční kritické zhodnocení historických materiálů a metod neinvazivního a materiálového průzkumu. Analyzovaná díla představují zajímavé příklady dnes již historických restaurátorských postupů. Většina z nich mohla být zahrnuta do Liškova *oeuvre*. Obrazy ze Slezska představují konzistentní skupinu děl vytvořených během krátkého časového úseku (mezi lety 1708 a 1712). Mají podobnou skladbu pigmentů a stratigrafii vrstev. Viditelné rozdíly v podmalbě *Objevení svatého Kříže* mohou být vysvětleny rozdílnou funkcí tohoto plátna: mohlo být přípravnou skicou, přičemž uvolněnější rukopis je odlišujícím rysem přípravných olejových skic od definitivních děl.

Výsledky nedestruktivního a materiálového průzkumu děl z České republiky jsou analogické, avšak mezi Liškovou malířskou technikou ve Slezsku a v Čechách jsou určité rozdíly. Většina děl má jako podkladový materiál lněné plátno a silnější vrstvu bolusového podkladu. *Oplakávání Krista* z Turska je fascinující výjimkou: jako deskový obraz bez bolusové podkladové vrstvy je mezi umělcovými díly jedinečný. Analýza příčných řezů ukázala, že v Čechách malíř používal pigmenty jako indigo, rumělkou, realgar, uhlovou čern, révouvou čern a zemi zelenou. Ve Slezsku materiálová analýza ukázala přítomnost červeného, modrého a žlutého okru, malachitové zelené, olovnaté běloby, rumělky a kostní černě. Rozdíly v užitých pigmentech mohou podpořit domněnku, že Liška měl alespoň dvě oddělené dílny: v Čechách a ve Slezsku. Ve Slezsku měl malíř tendenci používat stejné materiály jako jeho nevlastní otec. Pruská modř v obrazech z Tymowé a Vidavy (Pracze Widawskie) se zdá být zásadní změnou v barevnosti. Nicméně nezbývá než připustit, že rozdíly v analýze pigmentů mohou být výsledkem dvou různých instrumentálních metod (studium příčného řezu pomocí optické mikroskopie v České republice a fluorescenční spektroskopie v Polsku).

Důležité je, že zkoumaná díla nemají podkresbu, což se zdá být důležitým faktorem k rozlišení Liškových malířských technik od Willmannových. Na rozdíl od Willmanna používal Liška podmalbu jako prvotní skicu a velmi volně a spontánně ji formoval. Velké množství *pentimenti* v jeho díle je tím nejlepším důkazem této praxe. V Liškových dílech podmalba sestává z olovnaté běloby a zdá se, že pokrývá celý povrch obrazu, nikoliv pouze kompozičně důležité části. *Svatý Karel Boromejský* se svou podmalbou provedenou hladší a promyšlenější prací štětce byl tak nejspíše vytvořen jiným umělcem na počátku 18. století.

Jak již bylo prezentováno, metody přírodovědného výzkumu vnesly do našeho bádání novou perspektivu a prokázaly, že jsou nápomocné ve formulování odpovědí na některé základní otázky. Fyzikálně-chemické analýzy ověřily existenci autentické vrstvy malby a rozsah druhotných zásahů. Problém způsobu restaurování děl v budoucnosti nicméně nebyl vyřešen. Jedno je však jisté, do úvahy při něm musí být vzaty nejen hodnoty původní malby, ale i neuspokojivý stupeň dochování a v neposlední řadě také historická a umělecká hodnota druhotných zásahů. Zastavení degradačních procesů a záchrana maleb jsou nepochybně dostatečnými důvody pro jejich restaurování.^[55]

Poznámky

1 | Emilia Kłoda, *Johann Christoph Lischka – życie i twórczość* (ok. 1650–1712) (disertační práce), Instytut Historii Sztuki, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskie-go, Wrocław 2017.

2 | Výzkumný projekt č. 2015/17/N/HS2/03157 Zapomniane dzieła Johanna Christopha Liskí. Badania konserwatorskie obrazów barokowego malarza. Projekt byl financován polskou institucí Narodowe Centrum Nauki. Ráda bych poděkovala všem institucím, které podpořily grantovou přihláškou a uskutečnění projektu, především Univerzitě ve Vratislavi v Polsku a Národnímu památkovému ústavu a Akademii výtvarných umění v České republice. Jsem hluboce vděčna všem polským a českým badatelům, restaurátorům a konzervátorům, díky nimž bylo uskutečnění průzkumu možné: Marcinu Cibovi, Denise Cirmaciové, Andrzeji Kozielovi, Karolině Nowakové, Šarce Radostové, Tereze Rinešové a Marii Zettlové.

3 | Denisa Cirmaciová, *Technologický restaurátorský průzkum v rámci projektu Zapomenutá díla Johanna Christopha Lišky*. Restaurátorský průzkum obrazů barokního malíře (univerzitní projekt č 0209/1303/16, digitální dokument), Praha 2016. – Marcin Ciba, *Zapomniane dzieła Johanna Christopha Liskí. Wyniki badań oraz ich interpretacja: Digitální dokument*, Kraków 2016. Příklad technických pojmů z oblasti restaurování a konzervace je založen na *Interdisciplinárním vícejazyčném slovníku (Interdisciplinary Multilingual Dictionary)* vytvořeném během průzkumu, který provedla krakovská Vysoká škola technologická. Ráda bych poděkovala manažerce projektu Monice Bogdanowske za informaci o slovníku.

4 | Emilia Kłoda, *Johann Christoph Lischka* (pozn. 1), s. 25, 47, 118.

5 | Alena Bergerová, Vlastimil Berger, Elena Crhová et al., *Zápis a fotografická dokumentace o restaurování obrazu J. K. Lišky: Nanebevzetí P. Marie z hlavního oltáře klášterního kostela v Oseku* 1966 (restaurátorská zpráva), Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ústí nad Labem, sbírka: *Restaurátorské zprávy* (NPÚ Ústí nad Labem), inv. č. 547/R. – Alena a Vlastimil Bergerovi, *Mnichovo Hradiště, Kostel sv. Tří králů, J. Kr. Liška, Jan. Křtitel, Sv. Josef s Ježíškem* 1966 (restaurátorská zpráva), NPÚ Ústí nad Labem, sign. 555. – Alena a Vlastimil Bergerovi, *Mnichovo Hradiště, Kostel sv. Tří králů, J. Kr. Liška, Sv. Tří králové*, 1968 (restaurátorská zpráva), NPÚ Ústí nad Labem, sign. 633.

6 | Alena a Vlastimil Bergerovi, *Mnichovo Hradiště* 1966 a 1968 (pozn. 5).

7 | Pavel Štěpánek, Jan Kryštof Liška a tzv. Puchnerova archa, *Umění XXVII*, 1979, s. 146–153, cit. s. 147. Rozhovor s restaurátory Petrem Barešem a Jičím Brodským (srpen 2014).

8 | Dvě malby zobrazující Nanebevzetí Panny Marie v cisterciáckém kostele v Oseku a kostele rytířského řádu křižovníků s červenou hvězdou v Praze, viz Vlastimil Berger a kol., *Rest. olt. obrazu Nanebevzetí P. Marie v kostele sv. Františka v Praze 1*, 1964 (restaurátorská zpráva), Národní archiv, Praha, sbírka: *Český fond výtvarných umělců – Dílo. Praha*, sign. 43. – Ivan Šperling, Nové poznatky o Michaelu Willmannovi a Janu Kryštofu Liškovi, in: Zdislav Buřival (ed.), *Staletá Praha. Sborník pražského Střediska státní památkové péče a ochrany přírody*, Praha 1966, s. 170–179, cit. s. 174, obr. na s. 176. – Ivan Šperling, Restaurování vystavených obrazů, *Památková péče XXVII*, 1967, s. 24–25. – Dílo zobrazující Apoteózu svatě Voršily v kostele Sv. Voršily v Praze, viz Radomil Klouza, Miroslav Křížek, Pavel Padevět et al., *Jan Kryštof Liška, Apoteoza svatě Voršily. Dokumentace restaurátorských prací na oltářním obraze z hlavního oltáře*

kostela svatě Voršily v Praze na Národní třídě, 1987 (restaurátorská zpráva), Klášter Voršilek, Praha.

9 | Věra Frömlová, *Restaurátorská zpráva Jan K. Liška, Vidění sv. Bernarda*, 1980 (restaurátorská zpráva), Muzeum umění Olomouc, Arcibiskupský zámek v Kroměříži, s. 1: „Olejomalba na plátně je podložena jasně červeným, olejovým podkladem, který je značně silný“. Ibidem, s. 2: „Podle zkušenosti z Národní galerie se ukazuje, že stejný stav a druh poškození byl zjištěn i u jiných Liškových obrazů. Jejich restaurování bylo vždy obtížné. Je to způsobené přípravou plátna i podkladu pro malbu.“

10 | Peter Stirber, *Restaurátorská zpráva Arcidiecézní muzeum v Kroměříži. Jan Kryštof Liška – Vidění sv. Štěpána: Digitální dokument*, Praha 2016. Ráda bych poděkovala Peteru Stirberovi za sdílení dokumentu a výsledků.

11 | Státní oblastní archiv v Litoměřicích, sbírka Řád cisterciáků Osek, sign. B. IV 8 (Lapis sepulchralis fundatoris et benefactorum, aliorumque memorabilium Monasterii B. V. Mariae de Plassio ann MDCCXLIV, a fundatione Jubilao 600, nonnullis suis memoris renovatus a F. Benedicto Scheppel, Sac. Ord. Cisterci. ejusdem Monasterii Profeso), s. 349.

12 | Zdenka Reinerová, Jan Reiner, *Restaurátorská zpráva, Kristus se zjevuje sv. Maří Magdaléně, Digitální dokument*, Praha 2010. Jsem zavázána Zdence a Janu Reinerovým za setkání v roce 2014 a naši plodnou diskuzi o procesu restaurování.

13 | Jaromír Neumann, *Willmann a Liška – nalepené sloupce* (nepublikovaný strojopis, přístupný v Archivu Ústavu dějin umění Akademie věd ČR), s. 45, 157, kat. č. 114.

14 | Obraz *Svatý Jan Nepomucký* zdobí druhý boční oltář v Plané nad Mží. Nenese žádné známky Liškova stylu. Rozsah přemalby je větší než u *Svatého Josefa*.

15 | *Lapis sepulchralis* (pozn. 11), s. 349.

16 | Pavel Preiss, *František Julius Lux: západočeský rokokový malíř*, Praha 2000, s. 12. – Andrea Steckerová – Štěpán Vácha, Barokní malířství v západních Čechách, in: Andrea Steckerová, Štěpán Vácha (edd.), *Vznešenost & zbožnost. Barokní umění na Plzeňsku a v západních Čechách*, Lomnice nad Popelkou – Plzeň 2015, s. 68–87, cit. s. 68.

17 | *Lapis sepulchralis* (pozn. 11), s. 348. Obrazy byly roku 2016 uschovány v depozitáři plzeňské diecéze římskokatolické církve.

18 | Jaromír Neumann, Jan Kryštof Liška, *Umění XV*, 1967, č. 2, s. 135–176, č. 3, s. 260–311, cit. s. 148.

19 | Pavel Preiss, Jan Krzysztof Liška. Przynczynki do studium nad twórczością, *Roczniki sztuki śląskiej VII*, 1970, s. 107–138, cit. s. 124: „*sześć małych obrazków świętych-pokutników, pozbawionych jednak wartości z powodu zbyt daleko idących przemalowań (mogą wśród nich być kopie)*“.

20 | Pavel Preiss, Malířství vrcholného baroka v Čechách, in: Jiří Dvorský – Eliška Fučíková (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění II. Od počátků renesance do závěru baroka II*, Praha 1989, s. 540–610, cit. s. 564.

21 | Tomáš Hladík – Vít Vlnas – Marcela Vondráčková, Sub umbra alarum. Wzajemne relacje w sztuce barokowej Czech i Śląska w świetle inwestycji kulturalnych arystokracji czeskiej i Kościoła katolickiego, in: Mateusz Kapustka – Jan Klípa – Andrzej Koziele et al. (edd.), *Śląsk, perła w Koronie Czeskiej. Historia – kultura – sztuka*, Praha 2007, s. 223–224. – Martin Mádl, Autoři nástěnných maleb v plaském klášteře, in: *Plaský klášter a jeho minulost i současny přínos pro kulturní dějiny*. Sborník příspěvků semináře konaného v Mari-

ánské Týnici ve dnech 11.–13. května 2005, Mariánská Týnice 2005, s. 57–71, cit. s. 58–59. – Pavel Preiss, Der Maler Jakob Anton Pink – ein Waldviertler im Dienst der Zisterzienser in Böhmen, in: Friedrich Polleroß (ed.), *Stellung und Kunstgenuss: Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*, Petersberg 2004, s. 119–123. – Irena Bukačová – Pavel Preiss, De picturis a celebri D. Jacobo Pink sagaci penicillo expressis. Život a dílo plaského malíře Jakuba Antonína Pinka, in: *850 let plaského kláštea (1145–1995)*. Sborník příspěvků semináře Vývoj a význam plaského kláštea pro české dějiny pořádaného v Mariánské Týnici ve dnech 21. V. – 2. VI. 1995, Mariánská Týnice 1995, s. 121–126.

22 | *L’Arte del Barocco in Boemia* (kat. výst.), Palazzo Reale a Milano 1966, s. 72, č. kat. 176. – Pavel Preiss, Johann Christoph Liška und seine Stellung in Böhmischen Hochbarock, *Alte und moderne Kunst LXVIII*, 1968, č. 99, s. 18–31, cit. s. 20.

23 | Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech IV*, Praha 1982, s. 120.

24 | Václav Vilém Štech, Kolem Budče a Okoře, in: *Čechy*, Praha 1903, s. 205–208, cit. s. 202.

25 | Rudolf Kuchynka, *Materiály pro Slovník umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách* (rukopis, přístupný v Archivu Ústavu dějin umění Akademie věd ČR v Praze), bez paginace.

26 | Alena Černá, *Chlum sv. Maří, obraz – modlící se světec* 1992 (restaurátorská zpráva), Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v hlavním městě Praze, sbírka: Sběrka evidenčních listů movitých kulturních památek, sign. 85624/34-6582.

27 | Marek Pučálík, *Umělecký mecenát křižovnického velmistra Františka Matouše Böhmba 1722–1750* (dizertační práce), Ústav dějin křesťanského umění KTF UK, Praha 2013.

28 | Jaromír Neumann, O niektóрых problemach barokowego malarstwa i rzeźby na Śląsku, *Biuletyn Historii Sztuki XXI*, 1959, č. 1, s. 117–119, cit. s. 118. – Preiss, *Jan Krzysztof Liška* (pozn. 18), s. 135. – Andrzej Koziele, *Michael Willmann i jego malarzka pracownia*, Wrocław 2013 (Acta Universitatis Wratislaviensis, 3463, Historia Sztuki 33), s. 534–535, č. kat. B.25–26.

29 | Neumann, *Willmann a Liška* (pozn. 13), s. 58.

30 | Wilhelm Pfitzner, *Versuch einer Geschichte des vormaligen Fürstlichen Zisterzienserstiftes Heinrichach bei Münsterberg in Schlesien*, Breslau 1846, s. 212.

31 | Artur Kolbiarz, Problem istnienia rzeźbiarskiego warsztatu henrykowskiego w 4 ćw. XVII wieku, *Dzieła i interpretacje XI*, 2008, s. 64–80, cit. s. 73. – Koziele, *Michael Willmann* (pozn. 28), s. 530.

32 | Koziele, *Michael Willmann* (pozn. 28), č. kat. B.119, obr. Obraz vytvořený pro hlavní oltář kolegiálního kostela byl pravděpodobně nejprestižnější Liškovou zakázkou ve Slezsku. Po rozsáhlém poškození a neúspěšné restauraci oltář naneštěstí ztratil svou původní formu a barevnou kompozici. Na *modeletto* z Vidavy (Pracze Widawskie) může být nahlíženo jako na důležitý důkaz Liškova autorství.

33 | Andrzej Koziele, Wielkie przedsiębiorstwo czy mała rodzinna firma? Kilka hipotez na temat warsztatu Michaela Willmanna, in: Andrzej Koziele – Beata Lejman (edd.), *Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafiki na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*, Wrocław 2002, s. 92–100, cit. s. 86.

34 | AK [Andrzej Koziele], heslo Znalezienie Krzyża Świętego, in: Andrzej Niedzielenko, Vít Vlnas (edd.), *Śląsk – perła w koronie czeskiej. Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech*

(kat. výst.), Akademia Rycerska w Legnicy 6. V. – 8. X. 2006; Valdštejnská jízdárna v Praze 17. XI. 2006 – 8. IV. 2007, Praha – Legnica 2006, s. 374, č. kat. III.3-17.

35 | Viz Pučálík (pozn. 27), s. 153–155.

36 | Cirmaciová (pozn. 3), bez paginace. – Existuje ještě jedno dílo Liškovo namalované na dřevě. Zajímavé je, že zobrazuje tutéž scénu (*Oplakávání Krista*, Mnichov, Bayerische Staatsgemäl-desammlungen, Alte Pinakothek, No. 13163): Oldřich J. Blažiček – Pavel Preiss – Dagmar Hejdrová, *Kunst des Barock in Böhmen. Skulptur – Malerei – Kunsthandwerk – Bühnenbild*, (kat. výst.), Recklinghausen 1977, s. 184, č. kat. 102. – Hubertus Lossow, *Michael Willmann 1630–1706. Meister der Barockmalerei*, Würzburg 1994, s. 19, 105, č. kat. A.58.

37 | Viz Ciba (pozn. 3), bez paginace.

38 | Ibidem.

39 | Altarbild vom nördlichen Seitenaltar der katholischen Kirche Protsch, *Bildkatalog des Herder-Instituts*, https://www.herder-institut.de/bildkatalog/iv/53025, vyhledáno 10. 2. 2017.

40 | Plavená křída mohla sloužit jako pigment i jako tmel; je přítomna ve vrstvě považované za imprimituru.

41 | Národní archiv v Praze, sbírka Křižovníci s červenou hvězdou, karton č. 1382 (*Řádový archiv křižovníků, Kostelní účty. Tursko 1849–1880*), bez paginace. (27. 8. 1984).

42 | Ibidem, bez paginace. (9. 9. 1876).

43 | Ibidem, bez paginace. (12. 5. 1877).

44 | Ibidem, bez paginace. (19. 5. 1877).

45 | Mezi lety 1849 a 1949: „opravení chrámu páně prací malířskou“ 1891, „oprava malby“ 1918, „výlohy stavební – malíř 250 Kč“ 1922. Viz Národní archiv v Praze, sbírka: *Křižovníci s červenou hvězdou*, karton č. 1384 (Kostelní účty. Tursko 1890–1947), bez paginace. (13. 5. 1891); kniha č. 2442 (*Účty Chrámu páně sv. Marina v Tursku 1877–1947*), s. 242, 263.

46 | Obraz je v alarmujícím stavu. Dřevěný materiál je křehký a byl hluboce poškozen dřevokazným hmyzem a vlhkostí. Praskliny a defekty jsou viditelné na všech deskách. Největší defekt se nachází na spoji mezi první a druhou dolní deskou vlevo. Vrstvy malby jsou uvolněné a snadno oddělitelné. Největší trhlna má velikost 50 cm². Zbývající vrstvy malby jsou těžce poškozeny. Restaurátorka Denisa Cirmaciová naznačila, že vertikální ztráta na levé straně díla mohla být způsobena vlivem vlhkosti.

47 | Marcin Ciba – Andrzej Koziele, Michael Willmann przy pracy, czyli jak powstawały obrazy olejne artysty, in: Marcin Ciba – Andrzej Koziele – Barbara Łydźba-Kopczyńska, *Obrazy Michaela Willmanna pod lupą*, Jawor 2010, s. 76–99, cit. s. 76.

48 | Cirmaciová (pozn. 3).

49 | Ciba – Koziele (pozn. 47), s. 83.

50 | Podle Marcina Ciby ukazují stopy pryskyřice přítomné ve Willmannově podkladové vrstvě na existenci izolační vrstvy, viz: Ciba – Koziele (pozn. 47), s. 85.

51 | Ibidem, p. 89.

52 | Ciba (pozn. 3).

53 | Ozdobná mířka nese datum 1696. Viz: Koziele, *Michael Willmann* (pozn. 28), s. 601–603.

54 | Ciba (pozn. 3).

55 | Díky provedenému průzkumu se majitelé *Anděla a Oplakávání Krista* rozhodli zadat restaurování obrazů restaurátorům Marcinu Cibovi (Henryków) a Denise Cirmaciové (Tursko).